

УДК 376.1:792.09+316  
DOI: 10.48164/2713-301X\_2022\_10\_55

**В.В. Петров**

Самара  
Самарский государственный институт культуры  
petrovvv@samgik.ru

**Н.М. Заварницына**

Самара  
Самарский государственный институт культуры  
tf@samgik.ru

## **ИНКЛЮЗИВНЫЙ ТЕАТР И ЕГО РОЛЬ В СОЦИОКУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ (К ПРОБЛЕМЕ СПЕЦИФИКИ И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА)**

*Статья поднимает актуальные проблемы инклюзивного театрального творчества, определяет роль театра «особых» людей в социокультурном пространстве. Сценическое искусство рассматривается как средство интеграции людей с нарушениями развития в полноценную жизнь и культурную среду. Авторы обращаются к различным аспектам инклюзивного творчества, к средствам выразительности и художественному языку театра, актёры которого имеют те или иные ограниченные возможности здоровья (ментальные нарушения, синдром Дауна и др.). Результаты исследования могут быть использованы в работе над постановкой инклюзивного спектакля и в процессе подготовки «особого» исполнителя.*

**Ключевые слова:** инклюзия, «особые» люди, ментальные нарушения, синдром Дауна, ограничения возможностей здоровья, манера актерской игры, замысел режиссера, психофизика актёра, импровизация, система Станиславского.

Театральное искусство в современном социокультурном пространстве занимает все более значительное место. С одной стороны, это происходит в силу сложившихся социально-политических обстоятельств, с другой – благодаря художественной специфике этого вида искусства. Театр, в отличие от других искусств, отражает жизнь в формах самой жизни, он наиболее близок к реальной действительности, быту и насущным проблемам человека (духовным, личностным, нравственным, психологическим, моральным и психофизическим). На сцене зритель воспринимает живого действующего человека-актёра, и энергетика актерской игры, как ни в каком другом произведении искусства, зримо и чувственно проникает в зрительный зал, вызывая в людях сопереживание,

событование, сочувствие или осуждение, размышления.

По мнению К.С. Перетрухиной, «Театр сегодня оказался в привилегированном положении – ни одно другое искусство не обладает одновременно таким арсеналом непосредственных контактов со зрителем. Именно театру доступны диалог с ним, влияние на него, сближение с ним. Сегодня это один из самых актуальных коммуникативных инструментов. А значит, театр в большей степени, чем какое-либо другое искусство, может претендовать на то, чтобы стать механизмом улучшения общества» [1, с. 161]. Исследуя социокультурную парадигму театрального искусства, мы приходим к выводу, что единение зрительного зала и актерского состава, играющего на сцене, направлено на сохране-

ние, развитие и утверждение высших духовных ценностей, которые в любых самых сложных и, казалось бы, непреодолимых обстоятельствах позволяют человеку физическому создавать в себе человека духовного. Театр имеет такие арттерапевтические возможности, которые помогают излечить душу человека, интегрировать его в здоровую социокультурную среду, вовлечь в полноценную позитивную творческую жизнь.

В этой связи мы рассматриваем такое явление в культурологии, как инклюзивный театр, в качестве уникального направления сценического творчества, призванного органично и продуктивно вовлекать людей с физической и ментальной инвалидностью не только в адекватную общественную жизнь, но и в полноценный культурный процесс, доступный обычным людям.

Проблемы инклюзивного творчества не получили достаточного и ширококонтекстного освещения в научно-методической литературе. К отдельным аспектам этого явления обращались К.С. Перетрухина [1], Б.Ю. Юхананов [2], А.Б. Афонин, Е.А. Осипова, Е.И. Аксенова, Е.А. Дроздова [3], М.М. Галяветдинова [4], Н.В. Губина, Е.П. Тагильцева, Я.А. Ивонина [5], А.Э. Еваева [6], С.С. Загребин, К.А. Тухватулина [7], А.А. Шафикова [8] и др.

Примеров реализации принципа инклюзивности посредством сценического существования актеров с психофизическими особенностями и тотального эмоционально-духовного единения со «своим» зрителем достаточно много. Мы остановимся на опыте недавно прошедшего III Всероссийского парафестиваля «Театр – территория равных возможностей», который состоялся 29–31 октября 2022 г. на базе театрального факультета Самарского государственного института культуры и Самарского театра юного зрителя «СамАрт».

Инклюзия в переводе с английского (inclusion) означает «включение». Цель инклюзии как процесса – включение

людей с ограниченными возможностями здоровья в социум таким образом, чтобы они могли чувствовать себя полноценными членами общества. Большое значение в этой связи имеет сфера художественной культуры, способная создавать такие условия, при которых человек с ОВЗ имеет возможность быть вовлеченным в равноправный культурный процесс.

Инклюзивный театр – это особое направление в драматическом искусстве, которое посредством сценической игры позволяет людям с физической и ментальной инвалидностью стать полноправными участниками творческого процесса. В среде инклюзивного театра принято называть своих актеров и зрителей «особыми», не делая акцент на медицинских терминах. Нередко руководители инклюзивного театра выступают против этого термина и обозначают свой театр как «особый театр». Инклюзивный театр, возникший более 45 лет назад в Лондоне и созданный как детский театр учительницей Мэри Вард и композитором Джо Коллинзом, является сейчас одним из ведущих европейских инклюзивных театров. Концепция инклюзивного театра заключается в отношении к проблеме психофизических нарушений и комплексу ограничений возможностей здоровья не как к недостаткам и неполноценности развития, а как к «особости» и «непохожести» человека на обычных стандартных людей. Важно рассмотреть глубинную специфику психофизики «особого» человека, его достоинства, уникальность его личности и использовать все элементы его «особости» как выразительные средства идеи спектакля. Безусловно, что инклюзивные спектакли строятся на комплексе психофизических возможностей актеров. Но идеология работы с таким «особым» актером заключается в том, что руководитель ищет и находит компенсации минусов, ограничений в чем-то другом. Логика проста, ведь если возникли или были изначально психофизические ограничения, то обя-

зательно должны быть их компенсации, иные возможности и перспективы. Главное для руководителя театрального коллектива – верить, видеть, обнаружить и реализовать в игровой стихии театра все то, что дано «особому» участнику инклюзивного театра.

Люди с ОВЗ должны и могут стать самодостаточными членами общества, социализироваться и интегрироваться в полноценную активную жизнь, наполненную, прежде всего, духовно-интеллектуальными процессами. Инклюзивный театр эффективно вовлекает людей в пространство художественной культуры и делает их участниками создания произведения театрального искусства. Естественно, что попытка режиссера перевести психофизические недостатки актера в ряд выразительных средств или просто в органическую ткань спектакля вызывает существенные сомнения и отдает духом примитивного пиара, но это лишь стереотип восприятия неосведомленных людей. Спектакли, показанные на Всероссийском парафестивале «Театр – территория равных возможностей», говорят об обратном.

Театр танца Владимира Лопаева из Иркутска представил спектакль «ВераЯареВ». Удивительная, сразу захватывающая своей атмосферой музыка, словно исходящая не со сцены, а из какого-то фантастического небытия, и два исполнителя в ограниченном световом пространстве – девушка двадцати лет и молодой человек постарше, который руководит ею и управляет будто куклой. Ясно, что молодой человек – профессиональный хореограф, он владеет телом достаточно хорошо. Поначалу думается, что девушка перевоплощается в человека с ДЦП, настолько она свободна и органична в своих движениях и действиях, понимание происходит значительно позже. Ломаная, хрупкая и в то же время мягкая завораживающая пластика, осторожные, плавные или импульсивные передвижения наполнены нежностью и желанием

познания. Это читается с первых же минут представления.

Здесь нет нарратива, сюжетных переходов, истории. Весь спектакль – это чередование эпизодов, отражающих конкретные действия и эмоциональные порывы. Например, момент знакомства с кукольным человеком, которым управляет молодой человек. В круге света человек скользит по полу, как бы в поиске кого-то близкого себе. Девушка тянется к нему, он ей интересен. Вот партнер учит её ходить, поднимает на плечи. Она видит мир сверху, и он восхищает её. Вот эпизод радости и шуточных игр, когда оба исполнителя, сидя на полу, по-дружески дурачатся, смеются, радуются общению и тому, что они просто есть. А здесь он пытается поставить её на ноги, чтобы она научилась стоять. Она все время падает, но он её подхватывает, и оба смеются. И нет здесь горя и беды от того, что не получается устоять в вертикальном положении. Ей нравится падать и ощущать притяжение земли. Здесь нет смирения и скидок на проблему с физикой тела, которое не как у всех. Здесь есть радость и жажда жизни.

Но главное – не пластический рисунок спектакля, а подлинное глубокое переживание всех предлагаемых обстоятельств и эпизодов. Создается иллюзия, что это вовсе не сценическая игра, это и есть их реальная жизнь, в которой властвуют искренность, радость и позитивное осмысление бытия через заразные художественные образы созданной ими театральной реальности. Лицо девушки сияет светом неподдельно чистой, искренней улыбки. При этом все элементы актерского мастерства, необходимые для присвоения предлагаемых обстоятельств, работают в данном спектакле. Девушка постоянно находится в действенном процессе, в сценическом общении, создает оценки новых предлагаемых обстоятельств. Здесь вера и наивность как ведущий элемент системы К.С. Станиславского определяют и лексику движений,

и жанровые особенности романтической лирики, и манеру актерской игры. А в конце спектакля она вдруг в полнейшей тишине заговорила – с трудом, с усилием, с преодолением. Слова трудно было разобрать – но были важны не сами слова, а их смысл и уверенность: «Любовь – это ты, любовь – это я, любовь – это мы...» Затем она находилась в зрительном зале и смотрела спектакли других инклюзивных коллективов – её лицо также светилось радостью и верой.

Осмысленность действий, сценического процесса вообще, понимание игаемого смысла, глубокая вера в сценические обстоятельства своего персонажа, искреннее наивное проживание роли, внутренняя заразительность и внешняя выразительность при аскетическом наборе выразительных средств (как в работе актеров, так и в сценографии) – вот что характеризует лучшие инклюзивные спектакли, и чего так не хватает обычному современному профессиональному театру. Это подтверждает позицию руководителей коллективов относиться к проблемам различных видов ОВЗ как к специфическому материалу актерского мастерства. Необходимо признать, что не всегда эта позиция реализуется в качественный театральный продукт. Чем ближе «особый» человек к обычным людям, тем больше он находится во власти стереотипов и стандартов. Люди с синдромом Дауна для обычного человека в лучшем случае загадка, но для руководителя театрального коллектива – это чудо. Вот как отзывался о них и о работе с другими «особыми» актерами известный театральный педагог, режиссер и артист Дмитрий Брусникин: «Когда я стал работать с ними, я был потрясен. Он вроде не делает ничего особенного, но так проживает свою роль, что у меня перехватывает горло и по спине бегут мурашки. Это уникальные актерские возможности, просто нужно создать среду, чтобы этот дар проявился... Конечно, в этом есть своя специфика.

Как только ты вступаешь на эту территорию, сразу начинает работать художественная мысль. Потому что ты не имеешь возможности идти проторенным путем. Приходит хореограф, а у человека нет ног. И перед ним возникает уникальная задача найти новые выразительные возможности через отсутствие обычных возможностей. Это территория поиска, заранее художественная» [9, с. 136].

Специфика работы с актерами с синдромом Дауна и «их» зрителями имеет ряд конкретных отправных точек, без которых позитивный результат невозможен. В первую очередь надо понимать, что это *люди-дети* или *дети-люди*. Причем не обычные дети, а люди, не утратившие в себе непосредственное, чистое, истинное восприятие мира. Так, когда известный режиссер Борис Юхананов впервые пришел в школу, где эти люди-дети занимались, они молча стали его обнимать. Далее, нужно установить с ними правильный контакт. Не следует пытаться проникнуть в их мировосприятие и «овладеть» азами их психологии, найти линию сопряжения «стандартного» человека с «инопланетянами» [2, с. 125]. Для этого лучше всего запустить людей-детей в какой-либо творческий проект. Главное – не относиться к ним с позиций онтологического преимущества, не приспособливать к своему миру и видению, а найти синтез общепринятого и запредельного. Толерантность, если она и необходима, не должна быть видимой и основополагающей. Режиссер должен иметь чуткий слух и интуитивную способность к эмпатии. В процессе репетиций в инклюзивном театре с актерами, имеющими синдром Дауна, пагубно ставить себя в роль наставника, демонстрировать свое «служение», игнорировать их инаковость, подчинять или управлять ими. В этом направлении лучше всего применять игровые тренинги, путешествия в волшебные страны, поиски чего-то необычного, светлого, радостного. Ярчайшее воображение, буйная фантазия, неожиданные смысловые

решения и не всегда понятные нам, обычным людям, проявления природы чувств этих людей могут далее вылиться в самый естественный, заразительный и потрясающий своей новизной спектакль.

Такой спектакль был показан на парафестивале «Театр – территория равных возможностей». Театр «Планета друзей» из Омска представил сказку «Иван Царевич и Серый волк». На первый взгляд, ничего особенного в этом спектакле мы не обнаружили, но с первых же минут возникло ощущение того, что спектакль не играется, а реально происходит здесь и сейчас на наших глазах. Отсутствие актерской игры в традиционно театральном понимании этой основы природы сценического лицедейства убеждало в том, что актеры с синдромом Дауна просто живут в обстоятельствах сказки. С точки зрения обыденного мышления это просто невозможно. Сказка – фольклорное произведение, и его структуру составляют компоненты театра представления – ярчайшая красочная оценка фактов, гротеск как основной художественный прием, буффонное решение «зерна» роли, карикатура, маска как способ актерского существования, динамика и крупность мизансцен и т. д. И, конечно, игра – открытая, демонстративная и эмоциональная. Ничего этого в спектакле не было с позиций традиционного толкования. Все компенсировалось естественностью и сценической условностью. И было очень смешно и поучительно. Манера актерской игры, не отрепетированная, а рождающаяся как бы из интуитивного присвоения материала, основывалась на личностных качествах исполнителей. Самое ценное в спектакле то, что актеры не старались рассмешить и развлечь публику. Они существовали на сцене даже как бы с ленцой и нехотя. Вот Иван ищет своего коня. Он не изображает панику или героизм, не играет готовность к подвигу или к приключениям, используя стандартные приемы «сказочного»

театра, он просто ищет коня. И в этой ненавязчивости по отношению к зрителю, вкупе с обаянием и органикой исполнителей, сила и энергетика спектакля. Принцип закономерных неожиданностей, о котором когда-то говорил К.С. Станиславский, но почему-то мало доступный современному профессиональному театру, реализуется в данном случае с особым эффектом. Эпизоды чередуются без заботы о какой-либо логике. Неожиданно возникли посиделки с семечками, потом из трех парней появился трехглавый Змей Горыныч без переодеваний и внешних театральные эффекты. Трансформирующиеся тюки сена – это и трон, и лавки, и горы, и спальное место, и абстрактные двигательные, оборонительные, динамичные средства. Для актеров это не игра, это жизнь, которую они проживают на сцене вместе со своими героями искренне и неподдельно. Шемаханская царица, Баба-Яга, Кощей, Серый волк, Василиса Премудрая – все они существуют в условном сценическом, но при этом предельно достоверном и заразительном вымышленном пространстве. Ненавязчивость театральности и фактический отказ от яркой сценической формы взамен внутреннему чувству юмора, аскетической зрелищности, наполненной внутренней несыгранной верой в предлагаемые обстоятельства сказки, – в этом сила и специфика обаяния спектакля. Те же особенности и принципы заметны в других спектаклях, где участвуют люди с синдромом Дауна.

Методика работы с особыми актерами, конечно, зависит от вида «особости». Ментальная инвалидность (комплекс различных врожденных нарушений интеллектуального и психофизического аппарата), нарушения функционирования опорно-двигательного аппарата (колясочники), слабослышащие, слабовидящие, слепоглухие – все они лишены возможности быть полноценными членами общества, их деятельность ограничена, а социальный статус значительно ниже, чем

у обычных людей. С каждым годом количество таких людей растет, и требуются не единичные программы, а особая система, которая на государственном уровне решала бы проблемы этих людей. Российская Федерация лишь в 2008 г. ратифицировала Конвенцию ООН о правах инвалидов. Это обязывает государство обеспечить их равенство в правах и возможностях с обычными людьми. Этот процесс развивается, но недостаточно активно.

Театр в этом направлении самостоятельно делает свое благородное дело и доказывает, что он, вовлекая лиц с ОВЗ в сценическое творчество, помогает им состояться в личном плане. Стоит отметить, помимо уже сказанного, что театр подспудно и незаметно включает особых людей в общий социокультурный процесс. Необходимо только быть предельно внимательным и терпеливым режиссеру, педагогу, руководителю в поисках методики работы с актерами и способов контактов с зрительным залом.

Опыт показывает, например, что зачастую зритель тяготеет к определенному роду репертуару, особой стилистике и жанру, где слово отнюдь не является главенствующим. Обрядовые, ритуальные, фольклорные, порой мистические или мифические источники, ведущие к философским обобщениям и условным сценическим решениям, нередко определяют общую тенденцию инклюзивного представления. Спектакль-размышление «По ту сторону луны» инклюзивной театральной студии «Без маски» из г. Уфы в условной пластической манере раскрывает странный и в то же время понятный по мысли мир обратной стороны луны, где люди ищут утраченные души. Мы попадаем в мир иллюзий, в страну потерянных голосов, мрачный мир теней, чтобы вернуть духовную близость наших родных людей, мы готовы пожертвовать ради этого своей душой. Другая сторона реальности, чуждая нам, требует этой жертвенности.

Поэтический спектакль «Жизнь ангелов» Череповецкой городской общественной организации помощи людям с особенностями развития «Я могу» повествует о посещении Земли гостей с Планеты ангелов, которые не знают, что такое Любовь. Здесь слово не является ведущим средством воплощения мысли. Любовь как реальное, полное жизни, радости и надежд существо передается в дар ангелам, чтобы помочь им осознать самих себя и приблизиться к людям. Единение бестелесных ангелов и живых людей через животворящую энергию Любви – вот пафос и идея этого спектакля.

Пластическая композиция «Норны» интегрированного театра пластики и танца «Апельсин» из г. Кинеля Самарской области – это абстрактное, похожее на ритуал действие по мотивам германо-скандинавской мифологии. Мы видим мистических существ, влияющих на судьбы людей, предопределяющих их жизнь. Это Норны. В сакральных пластических танцах, манипуляциях с веревками, ритуальных эмоционально-динамичных сценах прочитывается мысль о бренности повседневного бытия и миссии человека разумного, духовного и нравственного, призванного не покорять природу, а быть её частью, венцом.

Ироничное, покоряющее простотой выразительных средств и живой неожиданной природой актерской органики представление «На луче света» инклюзивного театра «Радость моя» из г. Сыктывкара построено на использовании темпа и ритма как основных способов создания художественного образа. Еще К.С. Станиславский давал понять, что темпоритм является мощнейшим средством сценической выразительности как в актерском мастерстве, так и в режиссуре. Ритмические хлопки, соотнесенные с вербальным текстом и пластическими перемещениями, контрапункты темпа и ритма, фрагменты рэпа в чередовании с музыкой Моцарта, массовое, но живое и дружелюбное общение – все это наполнено сквоз-

ным, немного ироничным удивлением и индивидуальными оценками происходящего. История посвящена мальчику Альберту, который долго не мог заговорить, но его природная наблюдательность, активное воображение и неиссякаемая любознательность в итоге совершили чудо – родился великий ученый Альберт Эйнштейн. Спектакль ценен прежде всего использованием выразительности ритма как средства выявления актерской индивидуальности каждого участника.

Инклюзивный театр нередко становится на рельсы *verbatim*. Это не случайно, потому что для особых людей театр нередко является способом исповедального изложения биографии. Автобиографическая драма «Синяя кошка» частного театра из г. Самары «Лицом к лицу» – это моноспектакль Галины Михайловой, основанный на реальных событиях. В предельно ограниченном пространстве уголка квартиры происходит история о непредсказуемости и сюрпризах жизни. Все в этом спектакле сосредоточено на внутреннем монологе героини, который мы слышим и понимаем. На этом откровении мы учимся любить и принимать эту жизнь, прощать людям их слабости и неправоту, а главное – учимся отдавать свою любовь. И тогда рождаются надежда и вера.

Из приведенных примеров формируется комплекс особенностей, принципов и тенденций, которые присущи инклюзивному театру. Оригинальный, специфический художественный язык инклюзивного театра, определяющий его творческое кредо, можно разделить на два раздела – общий и частный. Общий содержит в себе естественные проявления природы сценического искусства, где актерами являются «особые» люди. Сразу надо отметить и особую роль «своего» зрителя в инклюзивном театре. Мы говорили об этом в начале статьи. Свой зритель также необходим инклюзивному театру, как воздух [8]. Без него нет самой инклю-

зии (то есть включения в творческий процесс людей из зрительного зала). Здесь напрашивается аналогия с фольклорным театром, где наличие своего зрителя являлось основой свершения и продуктивности творческого процесса.

Общие, присущие всему инклюзивному театру особенности связаны, прежде всего, с социокультурной составляющей этого направления в театральном искусстве – *это потребность человека в социализации, участии в общем культурном процессе*. Человек приходит в театр, чтобы реализовать себя как творческую личность и добиться равноправного к себе отношения общества, невзирая на ментальные и психофизические проблемы, отклоняющие его от условной нормы развития. Здесь важна поддержка не столько государственных органов, сколько зрительской аудитории и социальных сетей.

Следующей особенностью является *смешение в творческом и общекультурном пространстве «особых» людей и обычных участников*. Это очень важная часть бытия инклюзивного театра. Почти все спектакли лауреатов парафестиваля «Театр – территория равных возможностей» включали в себя смешанный состав. Порой нельзя было понять, кто из исполнителей «особый», а кто обычный. Люди чувствуют себя интегрированными в полноценную реальную жизнь. Это действует как оздоравливающий эффект и помогает им воспринимать полноту жизни. Это одно из эффективных средств проведения процесса инклюзии.

Третья особенность инклюзивного театра – *непосредственная, осознанная, полноценная самоотдача творческому акту*. Какие бы проблемы с ментальностью или физическим здоровьем ни были у человека, он включается в спектакль сполна и не рефлексировать. Порой это придает спектаклю такую живость и энергетику, какую редко можно увидеть в обычном профессиональном театре [См.: 6; 10]. Следующая комплексная особенность, которая может

стать основой художественного языка данного вида театра, – это *тенденция к условному, невербальному, знаковому театру*. Насыщенность лучших спектаклей инклюзивного театра сценической семиотикой разного уровня и неожиданного (незнакомого) природного происхождения, тяготение к символике, обрядовым элементам, абстрактным физическим действиям, магическим интонациям в зрелищных формах взаимодействия с пространством явно прослеживаются не только по итогам Всероссийского парафестиваля. Они наблюдаются и в живом общении с руководителями и артистами инклюзивного театра, на мастер-классах и в процессе обмена опытом. Последняя общая черта инклюзивного театра – это *сочинительство авторской версии представления*. Коллектив сочиняет спектакль. Чаще всего при этом обходится без слов. Возможно, автором спектакля является один руководитель. Но в контексте всего театрального процесса явно видна исходная позиция режиссера-постановщика, которая определяется спецификой, личностными и актерскими данными участников, художественными пристрастиями коллектива. Именно акт сочинения спектакля, который происходит в недрах эстетической специфики труппы театра, является главным зрелищным и смысловым фундаментом, определяющим уникальность художественного языка.

Частные принципы работы, специфические особенности, методика взаимодействия с актером определяются видом ОВЗ. Театр, где участвуют люди с синдромом Дауна, *характеризуется отсутствием игры в традиционном театральном понимании*. Они реально живут в обстоятельствах роли и сквозного действия спектакля – настолько искренна и глубока их *вера в предлагаемые обстоятельства*. Кроме того, артистов этого театра часто называют детьми. Это не акцент на отставании в развитии, это материал для реализации роли в себе, для творческого самовоплощения.

Второе качество, относящееся к частным проявлениям инклюзивного театра, – это возникающая или просыпающаяся *природная способность к импровизации*, когда человек горит желанием включиться в творческий процесс, чтобы реализовать себя, познать себя и помочь себе обрести гармонию и стабильность в решении психических и психологических проблем. Такую готовность к сценической импровизации мы называем вдохновением. Управляя им, можно создавать удивительные художественные образы, нужные не только актеру, но и его зрителю. Еще одной эстетической привязанностью инклюзивного театра является документальный моноспектакль *в контексте verbatim*. Здесь в силу выступает исповедальная функция театрального искусства, возможность откровенно высказаться и получить массовую поддержку. Такой театр помогает людям с ментальными нарушениями, закомплексованным, рефлексирующим, изолированным от мира людей индивидам.

И последний компонент, который можно считать принципом осуществления инклюзивного спектакля, – это *синтез направлений, стилей, жанров*. По сути, этот феномен происходит от природы фольклорного театра, который не раздумывал о художественном единстве представления, но все же его имел. Иногда из, казалось бы, неоправданной эклектики выразительных средств и разностильных деталей возникает нечто оригинальное и цельное. Таков спектакль «Эпохи времени» экспериментального театра мод из Самары «Инклюзив-brand». Здесь чередуются вперемешку и литературный театр, и мистериальные фрагменты, акробатические номера, и дефиле костюмов разных эпох. Такой конгломерат поначалу вызывает недоумение и вопросы, но это если оценивать работу с позиций стереотипов театра мод. Если же воспринимать данное зрелище в эстетике инклюзивного театра, где основная цель – вовлечь участников в творческий



сценический процесс, то сочинительство представления становится логичным и оправданным. Есть в коллективе актеры с навыками гимнастов – вот вам место в нашем спектакле, есть художник-модельер – пожалуйста, творите, есть певцы, танцоры, чтецы – все можно придумать и воплотить в одном представлении для своего зрителя. Цель любого любительского спектакля – реализовать творческие устремления личности. Цель инклюзивного театра та же, только играют в нем «особые» люди и это определяет и оправдывает их средства. И если их спектакли потрясают зрительный зал, вызывают слезы и искреннее сопереживание, понимание, восторг и восхищение, то можно считать это искусством. Особенно когда в зале не только «свои» зрители, а люди из обычного повседневного мира.

Инклюзивный театр только начинает развиваться. Движение это в общем театральном процессе новое и малоизученное, но всем понятно, что оно необходимо не только «особым» людям, но и обычным. Иначе мы бы не были людьми. Лица с ментальной инвалидностью и психофизическими нарушениями – это особый непонятный нам мир, который может отразиться на сцене, если есть специалисты, умеющие и желающие с ними работать. А.Б. Афонин, художественный руководитель и режиссер Интегрированного театра «Круг II» (г. Москва), председатель совета Регионального отделения Межрегиональной общественной организации в поддержку людей с ментальной инвалидностью и психофизическими нарушениями «Равные возможности», говоря о специфике работы с особыми актерами, заметил, что понятие «роман жизни», введенное К.С. Станиславским, для всех является лишь термином действительного анализа [3, с. 136]. Для «особых» актеров – это их реальная жизнь, проходящая через всю ткань спектакля. Нередко данная жизнь отражается в странных, мрачных или мистических тонах, в вычурных фантазиях и

потусторонних теневых проявлениях, в абстрактных моделях затуманенных смыслов. Подсознательное устремление в метафорическую стихию условного театра, выражающую их мироощущение и их онтологию реальности, в итоге рождает спектакли-ребусы, которые не разгадать обычным людям, не имеющим навыка общения с «особыми» людьми. Но если спектакль ставит талантливый специалист, знающий изнутри природу чувств «особых» актеров, то и получается «особый» спектакль, наполненный энергией жизни, глубиной смысла и волнующий любого зрителя.

Таков, например, спектакль «Я кто...» Театральной студии «Инклюзион. Школа. Курган» (г. Курган), поставленный А.Б. Афоным. В спектакле играют, а вернее, проводят перформативное исследование, актеры студии «Инклюзион...» и группа Интегрированного театра «Круг II». Скорее – это не спектакль, а подготовленная импровизация сценической версии философской проблемы – *познать себя через другого*. Молодые люди ходят в небольшом пространстве сценической площадки в поисках того, что своей энергетикой, ментальностью, устремлением близок мне. Процесс происходит на уровне подсознания или интуиции. Возникает ощущение, что это психологический тренинг. Люди ищут свое место в пространстве и того, с кем им будет комфортно. Кто их может понять и принять. Вот кто-то уж было совсем устроился. Нашел. Но нет, не то. Опять поиск, пристальное внутреннее внимание, духовное и чувственное восприятие друг друга. Не глаза в глаза, не рука к руке, а душа, дыхание, мыслительное восприятие друг друга. Сыграть это невозможно.

В обычной театральной школе такой тренинг часто малоэффективен, так как обычные студийцы уже «зашлакованы» стереотипами, недоверием и расчетом ума. Здесь все по правде моего нутра, открытого другому. Далее, когда пары определились, зритель пони-

мает, что перед ним не просто тренинг, а подготовленный эксперимент вместо отшлифованного или тщательно отрепетированного спектакля. Здесь, как и во многих спектаклях инклюзивных студий, нет сюжета, сквозной действенной линии, бытовой логики. Нет слов, нет событий. Здесь процесс познания себя через другого. Специфика и магическая привлекательность театра как такового как раз в том и состоит, что только этот вид искусства реально позволяет познать себя при перевоплощении в другого. Причем данная особенность характерна для такого направления театрального искусства, которое весь мир называет русским психологическим театром переживания. Пары начинают взаимодействовать. У каждой – свой мир, свой конфликт, свое просветление и единение. Где-то объединяются в группы, чтобы помочь кому-то одному. Все на языке пластики, хотя видно, что это не профессиональные гимнасты и не артисты пантомимы. Это просто молодые люди, желающие понять себя через других. И совершая это, они обретают друга, близкого по духу и менталитету человека. И столько в этом неподдельного человеческого добра, теплоты, бескорыстного или даже безотчетного *стремления понять другого*, что начинаешь верить, что одиночество не проблема, надо только уметь искать и не смиряться. В финале все исполнители – это единое целое. Или нам это только показалось?

Пожалуй, этот спектакль наиболее характерен для понимания неповторимости и уникальности художественного языка инклюзивного театра. Такие эксперименты могут делать актеры-любители и профессионалы с любыми видами ОВЗ, потому что все они имеют ту неоспоримую и мощную мотивацию, которой почти нет у обычных людей – сделать доступным для себя мир, социум, культуру, искусство, быть включенным в процессы полноценной жизни. Эту возможность имеют обычные

люди, но оценить её они не способны, пока сами не станут «особыми».

В заключение несколько слов о профессиональном инклюзивном театре. В Москве с 1991 г. действует Российская государственная специализированная академия искусств (РГСАИ), обучающая людей с ОВЗ творческим профессиям. Театр «Недослов» – это уникальное творческое объединение неслышащих профессиональных актеров, окончивших РГСАИ. Они инсценируют песни, самые различные. Каждый спектакль имеет свою программу, раскрывающую ту или иную тему. Каждая песня – маленький пластический спектакль. Пластические образы, которые создает «Недослов» – это не просто песня, переведенная на сценический язык, это *их видение песни*. И песня уже перестает быть произведением вокального искусства. Когда поет певец, мы слышим песню, можно даже закрыть глаза. Когда песня становится спектаклем, мы воспринимаем её не только слухом, не только зрением, не только умом и сердцем, а в комплексе всего нашего существа. Чем отличается песня, инсценированная в обычном театре, от музыкально-пластических образов «Недослова»? Трудно сказать. Тут не до слов. Звучит фонограмма песен о войне, знакомых нам с детства. Неслышащие артисты её «поют», проживая столь глубоко и страстно, с такой энергетической отдачей и в удивительно точной, эмоционально насыщенной пластической структуре, что забываешь условный театральный язык, теряешь контроль над присутствием в зрительном зале, отдаешь безотчетно переживанию вместе с исполнителем – его боли, радости, трепещущей мысли, торжеству и пафосу истинного искусства. И невольно задаешься вопросом – а почему всего этого нет в современном профессиональном театре? У инклюзивного театра большое будущее, если его будет поддерживать государство. Но главное – у него неисчерпаемая мотивация – здоровая и созидательная любовь к жизни.

**Список литературы**

1. Перетрухина К.С. Нужный театр. Манифест художника // Театр. 2016. № 24/25. С. 160-165.
2. Юхананов Б.Ю. Я не гуманист, я гуманоид // Театр. 2016. № 24/25. С. 122-127.
3. Теория и практика «особого театра» / А.Б. Афонин, Е.А. Осипова, Е.И. Аксенова, Е.А. Дроздова. Москва: Издат. дом «Городец», 2022. 176 с.
4. Галяветдинова М.М. Оценка эффективности приемов и методов театральной педагогики в работе с детьми-аутистами // Научное мнение. 2019. № 7/8. С. 112-120.
5. Губина Н.В., Тагильцева Е.П., Ивонина Я.А. Аксиологический подход в практике инклюзивного театра // Ученые записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). 2021. № 2. С. 79-84.
6. Еваева А.Э. Социальный театр как психолого-педагогический феномен театральной культуры XX и XXI столетий // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 44. С. 143-149.
7. Загребин С.С., Тухватулина К.А. Современный российский театр: вариации коммуникативных практик // Социум и власть. 2017. № 3. С. 128-134.
8. Шафикова А.А. Педагогические условия формирования социальной успешности обучающихся с ОВЗ в инклюзивно-образовательной среде школьного музыкального театра // Педагогическое образование в России. 2015. № 5. С. 152-158.
9. Брусникин Д.В. Инклюзивная «Чайка» // Театр. 2016. № 24/25. С. 134-139.
10. Сидорская И.В. Взаимодействие организаций и массмедиа в актуализации социальных проблем (на примере семейного инклюзив-театра I) // Журнал Белорусского государственного университета. Журналистика. Педагогика. 2018. № 2. С. 14-25.

**Сведения об авторах:**

**Петров Виктор Владимирович**, доцент, профессор кафедры театральной режиссуры Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010  
retrovvv@samgik.ru

**Заварницына Наталья Михайловна**, доцент, кандидат филологических наук, декан театрального факультета Самарского государственного института культуры

ул. Фрунзе, 167, Самара, 443010  
tf@samgik.ru

Дата поступления статьи: 07.12.2022

Одобрено: 23.12.2022

Дата публикации: 27.12.2022

**Для цитирования:**

Петров В.В., Заварницына Н.М. Инклюзивный театр и его роль в социокультурном пространстве (к проблеме специфики и художественного языка) // Сфера культуры. 2022. № 4 (10). С. 55-67. DOI: 10.48164/2713-301X\_2022\_10\_55

УДК 376.1:792.09+316

DOI: 10.48164/2713-301X\_2022\_10\_55

**V.V. Petrov**

Samara  
The Samara State Institute of Culture  
petrovv@samgik.ru

**N.M. Zavarnitsyna**

Samara  
The Samara State Institute of Culture  
tf@samgik.ru

## **INCLUSIVE THEATRE AND ITS ROLE IN THE SOCIOCULTURAL SPACE (ON THE PROBLEM OF SPECIFICS AND ARTISTIC LANGUAGE)**

The article deals with topical issues of inclusive theatrical creativity, defines the role of a theatre for “special” people in the sociocultural space. Performing arts are seen as a means of integrating people with developmental disorders into a full life and cultural environment. The authors consider various aspects of inclusive creativity, the means of expression and the artistic language of the theatre where actors with some disabilities (mental

disorders, Down syndrome and others) perform. The results of the study can be used in the staging of an inclusive performance and in the training process of a «special» performer.

**Keywords:** inclusiveness, «special» people, mental disorders, Down syndrome, disabilities, acting style, director’s idea, actor’s psychophysics, improvisation, Stanislavsky system.

### **References**

1. Peretruxina, K.S. (2016) Nuzhny`j teatr. Manifest xudozhnika [A Useful Theatre. An Artist’s Manifest. *Teatr* [Theatre], No. 24/25, 160-165. (In Russian).
2. Yuxananov, B.Yu. (2016) Ya ne gumanist, ya gumanoid [I Am Not a Humanist, I Am a Humanoid]. *Teatr* [Theatre], No. 24/25, 122-127. (In Russian).
3. Afonin, A.B., Osipova, E.A., Aksenova, E.I., Drozdova, E.A. (2022) *Teoriya i praktika «osobogo teatra»* [Theory and Practice of a “Special Theatre”]. Moscow: Gorodecz. (In Russian).
4. Galyavetdinova, M.M. (2019) Ocenka e`ffektivnosti priemov i metodov teatral`noj pedagogiki v rabote s det`mi-autistami [The Assessment of Effectiveness of Techniques and Methods of Theatrical Pedagogics When Working with Autistic Children]. *Nauchnoe mnenie* [Scientific Opinion], No. 7/8, 112-120. (In Russian).
5. Gubina, N.V., Tagil`ceva, E.P., Ivonina, Ya.A. (2021) Aksiologicheskij podxod v praktike inklyuzivnogo teatra [Axiological Approach in the Practice of the Inclusive Theatre]. *Ucheny`e zapiski* [Scientific Notes]. Altai State Academy of Culture and Arts, 79-84. (In Russian).
6. Evaeva, A.E`. (2018) Social`ny`j teatr kak psixologo-pedagogicheskij fenomen teatral`noj kul`tury` XX i XXI stoletij [Social Theatre as a Psycho-pedagogical Phenomenon of Theatrical Culture]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul`tury` i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], No. 44, 143-149. (In Russian).

7. Zagrebin, S.S., Tuxvatulina, K.A. (2017) Sovremenny`j rossijskij teatr: variacii kommunikativny`x praktik [Contemporary Russian Theatre: Variations of Communicative Practices]. *Socium i vlast`* [Society and Power], No. 3, 128-134. (In Russian).
8. Shafikova, A.A. (2015) Pedagogicheskie usloviya formirovaniya social`noj uspeshnosti obuchayushhixsya sOVZv inklyuzivno-obrazovatel`nojsrede shkol`nogo muzy`kal`nogo teatra [Pedagogical Conditions for the Formation of Social Success of Students with Disabilities in the Inclusive Educational Environment of the School Music Theatre]. *Pedagogicheskoe obrazovanie v Rossii* [Pedagogical Education in Russia], No. 5, 152-158. (In Russian).
9. Brusnikin, D.V. (2016) Inklyuzivnaya «Chajka» [Inclusive “Seagull”]. *Teatr* [Theatre], No. 24/25, 134-139. (In Russian).
10. Sidorskaya, I.V. (2018) Vzaimodejstvie organizacij i massmedia v aktualizacii social`ny`x problem (na primere semejnogo inklyuziv-teatra I) [Interaction of Organizations and Mass Media in the Social Problems Actualization (on the Example of Family Inclusive Theatre I)] *Zhurnal Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta. Zhurnalistika. Pedagogika* [Journal of the Belarusian State University. Journalism. Pedagogics], No. 2, 14-25. (In Russian).

**About the authors:**

**Viktor V. Petrov**, Associate Professor, Professor at the Theatre Directing Department of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010  
petrovvv@samgik.ru

**Natalia M. Zavarnitsyna**, Associate Professor, Candidate of Philological Sciences, Dean of the Theatre Faculty of the Samara State Institute of Culture

167 Frunze Str., Samara, 443010  
tf@samgik.ru